

исходит возврат к «животной антиномии», но уже на ином – пародийно-мифологическом – уровне. Восточная трансцендентальная философия, феноменология Тейяра де Шардена – источники философской платформы А. Кима

От символизма до постмодернизма, не миновав и реализма, двусоставная (или даже многосоставная) художественная космогония прошла путь развития и трансформаций. В постмодернизме двоемирие выступило объектом особой эстетической игры, в результате которой художественная реальность становилась полем столкновения достоверного и мнимого времени-пространства. Такая игра, связанная со специфическим субъективным сознанием повествователя, имеет место в прозе С. Соколова. Еще более универсальный характер носит пространственно-временная игра у В. Пелевина, размывающего и без того зыбкие границы между миром достоверным и безграничным «виртуальным» миром в субъективном сознании повествователя.

© Е.А. Козицкая

Тверь

НЕТРАДИЦИОННЫЙ ТИП АВТОРСКОГО СОЗНАНИЯ В РУССКОЙ РОК-ПОЭЗИИ

1. Споры о правомерности исследования рок-текстов в отрыве от двух остальных составляющих рок-композиции – музыкальной и ритуальной – будут, по-видимому, неизбежно сопровождать изучение русской рок-поэзии. Вместе с тем и сторонники подобной работы, и их оппоненты не ставят под сомнение тот факт, что в связи с логоцентрическим характером русской культуры в русском роке слово, текст играют если не важнейшую роль, то, по крайней мере, гораздо более значительную, нежели в роке западном. Так, по мнению И. Кормильцева и О. Суровой, русский рок «является культурой текста *par excellence*»¹, а директор «Театра ДДТ» Евг. Мочулов сформулировал эту мысль так: «Вначале в русском рок-н-ролле было слово»². Исследователями справедливо отмечается диалогическая ориентированность, интертекстуальная насыщенность русского рока, создатели которого стремятся вписать себя не только в музыкальную, но и в литературную традицию. «Парадокс рока состоит в том, что, подчиненный музыке, текст в нем претендует, тем не менее, на включенность в чисто текстуальные, литературные отношения с другими текстами»³. Итак, роль текста в рок-композиции – первая проблема, которая поставлена в целом ряде работ, но пока никем не предложено ее более или менее удовлетворительное решение.

2. Вторая проблема, связанная с первой, – это статус автора в рок-культуре. С одной стороны, рок был «несанкционированным», свободным самовыражением непрофессиональных (на первом этапе) исполнителей, то есть, собственно, народа, что сближает данное явление с фольклором⁴. Более того, во многих случаях рок-тексты оказываются плодом коллективного труда в прямом смысле слова. С другой стороны, рок остается формой личного творчества; достаточно вспомнить о сугубо индивидуальных сценических масках рок-исполнителей, узнаваемой музыкальной и текстуальной стилистике их композиций и т.д. Добавим, что и интертекстуальный характер русской рок-поэзии, отме-

чаемый практически всеми исследователями, – доказательство присутствия авторской индивидуальности, стоящей за тем или иным текстом: ведь только в искусстве, возникающем как проявление развитого личностного самознания художника, вообще ощущается грань между «своим» и «чужим» словом, а в «культуре тождества» (Ю. Лотман) интертекстуальность в современном понимании отсутствует.

3. Двойственный, нетрадиционный характер авторства в рок-лирике объясняется не в последнюю очередь тем, что в русской культуре в силу ряда общеизвестных исторических причин всегда был очень высок статус Поэта, носителя некоей высшей правоты. Те рокеры, которые рассматривают свое занятие всерьез, как дело своей жизни, подчеркивают специфику данного вида искусства, однако так или иначе стремятся обозначить себя именно в качестве поэтов. Речь идет, разумеется, не столько о примате звучащего слова над музыкой и сценическим действием, сколько о тяге к определенному культурному статусу, служащему в каком-то смысле «охранной грамотой» от обвинения во второсортности. Начало здесь положено еще В. Высоцким, которого и сами исполнители, и исследователи неоднократно называли предтечей русского рока: «Спокойно, психопаты и кликуши! / Поэты ходят пятками по лезвию ножа / И режут в кровь свои босые души». Поскольку подобных примеров много, ограничимся лишь двумя. Когда Сергей Чиграков (Чиж) поет: «А не спеть ли мне песню / О любви? / Только что-то струна / Порвалась / Да сломалось перо...» – то атрибутика поэта XIX века, струна (здесь уже не только метафора, поскольку речь идет и о музыканте) и перо, сколь угодно иронично обыгранная, помещает текст в определенный культурный ряд. А «Чайф», подобно очень многим рокерам, обыгрывает мифологему смерти поэта: «Зачем тебе знать, когда он уйдет, / Зачем тебе знать, о чем он поет <...> / Поплачь о нем, пока он живой <...> / Ночью толпа, крестный ход, / Она уже видит себя в роли вдовы». Поэтому совершенно закономерным представляются постоянное обращение рок-поэтов к «пушкинскому мифу» (именно Пушкин в русской культуре был и остается воплощением Поэта⁵), посмертная стихийная канонизация В. Цоя и А. Башлачева как погибших поэтов, положение в рок-культуре Б.Г.⁶ и К. Кинчева.

4. Похоже, на наших глазах происходит довольно интересный процесс: молодая рок-культура, перерастая стадии суб- и контркультурности⁷, стремится одновременно и осмыслить себя как особое явление, и вписаться в «большую» культуру. Стремясь остаться духовными лидерами поколения, выразителями «мнения народного» (А. Пушкин), противостоящими официальной и полуофициальной лжи, рокеры в то же время осознают себя поэтами, а это неизбежно влечет за собой изменение культурного статуса. Как нам представляется, дальнейший анализ проблемы авторства в русской рок-культуре позволит приблизить-

ся к решению тех методологических вопросов, которые в настоящее время активно дискутируются исследователями.

Примечания

¹ Кормильцев И., Сурова О. Рок-поэзия в русской культуре: возникновение, бытование, эволюция // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Тверь, 1998. С.31.

² Цит. по: Снигирева Т., Снигирев А. О некоторых чертах рок-поэзии как культурного феномена // Русская рок-поэзия: текст и контекст-2. Тверь, 1999. С.43.

³ Щербенок А. Слово в русском роке // Русская рок-поэзия: текст и контекст-2. С.7.

⁴ См. об этом, напр.: Давыдов Д. Статус автора в русской рок-культуре // Русская рок-поэзия: текст и контекст-2. С.16-21; Козицкая Е. Академическое литературоведение и проблемы исследования русской рок-поэзии // Там же. С. 21–26; Шакулина П. Русский рок и русский фольклор // Там же. С. 38–42; и ряд других работ.

⁵ См. об этом, напр.: Доманский Ю. Пушкин в рок-поэзии Майка Науменко: имя и цитата // Литературный текст: проблемы и методы исследования / «Свое» и «чужое» слово в художественном тексте: Сборник научных трудов. Тверь, 1999. Вып. V. С.163–170, и др. работы.

⁶ Ср. знаменитую реплику мальчика Бананана из соловьевской «Ассы»: «Он бог, от него сияние исходит».

⁷ См. об этом более подробно: Кормильцев И., Сурова О. Указ. соч., и целый ряд других исследований.

© Ю.В. Кондакова
Екатеринбург

ГОГОЛЬ И МАСТЕР: ПСИХОЛОГИЯ ТВОРЧЕСТВА

В процессе создания художественного образа автор часто ориентируется на определенного прототипа (от греч. *prototypon* – прообраз) – конкретное лицо, реально существующее или существовавшее в жизни. Фигура булгаковского Мастера связана со многими литературными героями (например, с гетевским Фаустом, булгаковскими же Иешуа («Мастер и Маргарита») и Максудовым («Театральный роман»)) и восходит ко множеству прототипов, среди которых находится даже сам Булгаков. Но наиболее интересный прототип – это, несомненно, тот, чья связь с персонажем не исчерпывается суммой биографических совпадений. Главное, что объединяет литературного героя и реальное лицо – это глубинная творческая связь. Именно таковым прототипом Мастера является великий русский писатель Н.В. Гоголь.

В облике Мастера явственно проступают гоголевские черты: портрет «бритого, темноволосого, с острым носом, встревоженными глазами и со свешивающимся на лоб клоком волос человека примерно лет тридцати восьми» (5, 129) сразу «вызывает в памяти лицо Гоголя» (Чебота-

148